

Світлана Гуральна

Музично-стильова характеристика похоронних богослужбових циклів М. Кумановського

Svitlana Gural'na

Musical style characteristic funeral prayer cycles M. Kumanovskoho

This article presents a thesaurus funeral process and its components in the light of liturgy and ritual traditionalism. The features of the musical language of funeral prayer cycles M. Kumanovskoho in the context of genre-stylistic trends of Eastern Galicina the first third of the twentieth century.

Keywords: Eastern Galicina, composer, funeral, memorial service, music and style features

Подано тезаурус поховально-поминального процесу та його складових кризь призму літургії та обрядової традиційності. Проаналізовано особливості музичної мови похоронних богослужбових циклів М. Кумановського в контексті жанрово-стилістичних тенденцій Східної Галичини першої третини ХХ ст.

Ключові слова: Східна Галичина, композитор, похорон, панахида, музично-стильові особливості

На сучасному етапі розвитку вітчизняної науки вчені все більшу увагу приділяють дослідженню духовної музики кризь призму регіоналістики. Одне із вагомих місць у цьому процесі посідає богослужбова музична творчість Східної Галичини, в якій упродовж багатьох століть створювалися спеціалізовані навчальні заклади для освоєння регентства та дяківського мистецтва, культивувався церковний спів, популяризувалася символіка, була започаткована визначальна для української музики «перемишльська школа» (М. Вербицький, І. Лаврівський), що в подальшому вплинула на жанрово-стилістичні уподобання композиторів краю.

Багатоаспектність проблематики побутування та стилістичної панорами духовної музики Галичини частково висвітлювалися у працях М. Юрченка¹, Н. Костюк^{2,3}, О. Козаренка^{4,5}, Л. Кияновської⁶, Ж. Зваричук⁷, І. Магійчин⁸, Н. Кушлик⁹ та інших. Проте реалії сьогодення, замовчування низки ціннісних історико-культурних фактів, багаторічні спроби їх винищення, відсутність концептуальних праць та систематизації фактологічного матеріалу, сприяють подальшій копіткій праці науковців. Актуальними залишаються питання упорядкування богослужбової творчої спадщини маловідомих композиторів, дослідження стилістики їх творів та визначення їхнього впливу на національні культурно-мистецькі процеси.

Мета статті – проаналізувати особливості музичної мови похоронних богослужбових циклів М. Кумановського в контексті жанрово-стилістичних тенденцій Східної Галичини першої третини ХХ ст.

Від сивої давнини наші предки вірили у життя поза могилою та відповідно до тих вірувань влаштовували похорони та поховання¹⁰.

Похорон – обряд поховання померлого, який зазвичай відбувається на третій день після смерті (сьогодні на другий).

У процесі кількох століть на основі відповідних молитов, псалмів, Церквою були складені аж чотири різні чини похорону, а саме: 1) похорон мирян; 2) похорон священиків; 3) похорон монахів; 4) похорон дітей.

За чином похорону священика ховають єпископів та священиків. Такий обряд містить численні читання зі Святого Письма та стихир про сенс людського життя.

Чин чернечого похорону, який включає всі ступені чернецтва: послушника (новика), монаха і ієромонаха, відрізняється від інших похоронних чинів способом одягання тіла усопшого та приготуванням його до погребення. У самому Чині погребення мовиться про відречення від світу, чернечу посвяту, обіти і розлучення з монашою спільнотою.

За чином похорону мирян ховають усіх інших охрещених і миропомазаних, а також дияконів. Він складається із стихир, євангельських блаженств, панахиди на цвинтарі та запечатання гробу «до другого і славного Пришестя Христа»¹¹.

За чином похорону дітей ховають дітей до семи років. Він не містить молитов за прощення гріхів, оскільки дитина їх ще не має і є невинною, як був невинним до гріхопадіння сотворений Богом Адам.

Християнський похорон завжди сповнений надії на воскресіння людини в тілі. Саме тому, над тілом померлого в день його смерті в домівці відправляється панахида. На третю добу тіло усопшого обкаджують та окроплюють свяченою водою, оточують почестями, урочисто переносять до храму, в яку за життя ходив вірний. Люди, йдучи похоронною процесією, спільною молитвою супроводжують померлого до місця поховання на цвинтарі, де знову служать панахиду і запечатують гріб. Надія християн на вічне життя виражається у співі «Вічная пам'ять», що є «пам'яттю» Бога про людину. Перебувати в ній – це перебування у вічному житті.

Згідно давніх вірувань і звичаїв у день похорону до домівки покійного сходяться родичі й сусіди, щоб молитовно пом'янути усопшого на спільній трапезі (інші назви – поминки, тризна, похоронна гостина), що символізує надання спокою душі померлого, своєрідне протиставлення світу живих над світом померлих та утвердження перемоги життя. Обов'язкова страва — коливо, кутя, але без маку (бо мак означає життя). Наступні поминання відбуваються вже у

храмі дев'ятого, сорокового (сороковини) дня та в річницю смерті, служачи заупокійну божественну літургію.

Отож, похоронна відправа (чин похорону) – заупокійне велике комплексне богослужіння, яке супроводжується молитвами, псалмами (обов'язково 90 і 118), уривками з листів св. Павла тощо та проводиться вдома, в церкві та на цвинтарі.

Панахида – коротка заупокійна відправа над тілом померлого під час, а також після похорону – 9-й, 40-й дні після смерті, у роковини смерті та народження, у дні тезоіменництва тощо. Вона відправляється священником, або єпископом, митрополитом, патріархом.

Дотичним до процесу поховання людини є поняття «парастас», або велика панахида. Це заупокійне богослужіння, яке відправляється *за багатьма померлими* в церкві. Починається початком звичайним, далі слідує велика ектенія, тропарі, 17 катизма і заупокійні тропарі, псалом 50, канон і мала панахида.

Зважаючи на той факт, що у богослужбовій музичній спадщині Східної Галичини протягом XVIII – XIX ст. не представлено жодних нотних зразків жанру панахиди, можемо припустити, що у ті часи не виникало нагальної потреби нотографічно зберігати музичну інтерпретацію канонічного тексту. Проте ситуація змінилася із приходом XX ст. періодом нової хвилі духовного піднесення нації, нових віянь у сакральному мистецтві, коли потреба запису стала актуальною. Тому одним із перших композиторів, котрий звернувся до нотного втілення чину панахиди на теренах означеного краю, був о. Микола Кумановський.

Микола Павлович Кумановський (1846–1924) після закінчення Львівської духовної семінарії 1880 р. став греко-католицьким священником. Він чудово грав на цитрі, виступав на концертах, керував церковними хорами Станіславівщини, писав музику. Не дивно, що у творчому доробку композитора-аматора переважали в'язанки народних пісень та богослужбові твори для цитри та хору, близько 60 пісень переважно стрілецької та релігійної тематики.

Добре знаючи релігійні обряди та розуміючи роль музики в них, 1911 р. у Львові він створив «Панахиду по напіву церковному» для чоловічого та мішаного хорів, а також «Заупокійну Службу Богу» c-moll для мішаного хору. Стилистика цих творів дає можливість зрозуміти дух того часу, важливість чину панахиди для автохтонного населення Східної Галичини та консолідацію досвіду професійної хорової музики у відповідному жанрі богослужбової музики.

У «Панахиді» М. Кумановський виступив «гармонізатором» українських церковних наспівів (самолівкових мелодій), на яких повністю базується цей твір¹². Вона складається з п'яти виокремлених піснеспівів, об'єднаних скорботним настроєм: «Святий Боже», «Тропарі» («Со духи праведних скончавшихся»),

«Ти еси Бог», «Єдина чиста й непорочная Дѣво»), «Скентія», «Чеснѣшую ХерувімЪ», «Вѣчная память» у двох варіантах.

Для циклу властивий помірний темп (*Moderato*), італійські позначення способу виконання (*poco ritenuto* і т. д.), виклад канонічного тексту старослов'янською мовою.

Об'єднуючим візуальним фактором перш за все є наскрізна присутність основної тональності *a-moll* та стилістика написання, що репрезентує поєднання речетативності («Чеснѣшую ХерувімЪ» і «Святий Боже») з чотириголосним хоральним викладом («Святий Боже», «Тропарі», «Скентія», «Вѣчная память»). Емоційне навантаження несе в собі піснеспів «Вѣчная память», в якому широкі мелодичні філігранні низхідні оспівування нагадують плач із елементами схлипування.

Більшість піснеспівів циклу написані у формі періоду. Лише «Чеснѣшую ХерувімЪ» М. Кумановський згармонізував у куплетній структурі, а «Тропарі» втілив у куплетно-варіантній формі (мелодія частково зберігається), що водночас спрощує процес ознайомлення з нотним матеріалом та надає йому різноманітності.

Гармонічна мова «Панахиди» представлена тоніко-домінантовими співвідношеннями, грою ладової палітри (*a, C*) із перевагою повних доконаних кадансів в кінці піснеспівів. Мелодична тканина та її розвиток цілеспрямовано впливають на формування гармонічної вертикалі, зокрема функційне забарвлення акорду, що виникає при антитезному поєднанні тризвуків I і III щаблів ладу. Подекуди трапляються відхилення в паралельну тональність – *C-dur* («Вѣчная память» I варіант). Контрастне співставлення ладо-тонального плану властиве для «Тропарів» (*a, C*). Причому кожен стих тропаря супроводжується модуляцією. Так, в «Со духи праведнихъ скончавшихся» *a-moll* переходить в *C-dur*, у «Ти еси Бог» та у «Єдина чиста й непорочная Дѣво» *C-dur* модулює в *G-dur*.

Мелодія поєднує в собі плавний хвилеподібний рух та статику в межах двох звуків. У першому випадку вона розвивається як оспівування ступенів, нагадуючи давні монодії із характерним для них модальним типом мелодії, де діапазон верхніх голосів балансує в амбітусі терції-квінти. Протягом твору басова партія виконує гармонізаторську роль, а тому попри намагання зберегти плавність голосоведіння, для каденційних ділянок все ж властиві октавні ходи. Альтеровані ступені зазвичай використовуються у партіях сопрано та баса. Статична речитатація із двох звуків символізує молитовне смирення перед здійсненням божої волі над людьми.

Метро-ритм «Панахиди» повністю підпорядкований словесному тексту, а тому композитор звертається до перемінних розмірів, серед яких найпоширеніше використання дводольного (2/4) і чотиридольного розмірів із

позначкою (С). Переважає виклад восьмими тривалостями. Особливого значення надано каденціям, написаним в традиціях ренесансно-барокових хорових композицій, зокрема із властивим дімінуванням тривалостей, розспівуванням складів тексту, що відтворюють м'якість звучання тоніки.

Чотириголосна партитура, акордова фактура наскрізно пронизують увесь богослужбовий цикл. Верхні голоси викладені унісонами, терціями або квартами з характерним гармонічним басом, апелюючи до кантівської стилістики. Мелодія відводиться сопрановій та теноровій партіям.

Отож, «Панахида для мішаного хору» М. Кумановського представляє собою гешталт чуттєвих, скорботних почуттів, втілених за допомогою акцептування народної манери церковного співу (речитації), стилістики ренесансно-барокових композицій, духовних кантів та навіть ознак монодії XVII ст.

«Заупокійній Службі Божій» притаманні, разом із автентичним типом викладу, виразніші риси композиторської індивідуальності. Тут, поряд із гармонізацією церковних наспівів, автор творить оригінальні номери. Біля назв тих частин «Заупокійної Служби Божої», які написані згідно з традиційними канонами, стоїть напис «за напівом церковним», а біля оригінальних номерів – криптонім Н. К. (Николай Кумановський), що підтверджує його авторство.

«Заупокійна Служба Божа» на мішаний хор вийшла друком власним накладом автора у видавництві Брайткопфа і Гертля в Липську 1911 р. На одному із двох примірників «Служби Божої», які зберігаються у відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, є власноручна подарункова дедикація композитора: «Високоповажаному Отцу Савітнікови П. Бажанському, славному руско-народному Музикуви і Композиторови – автор». З цього напису можемо судити про те, що М. Кумановський був у товариських відносинах з П. Бажанським та дослухався до думок, рекомендацій свого старшого колеги і поради при написанні цього циклу^{13,14}.

Подаємо структуру «Заупокійної Служби Божої» без зазначення авторської нумерації частин: «Єктенїа», «1 АнтіфонЪ» («Благо есть исповѣдатиса Господеви»), «Єктенїа», «АнтіфонЪ» («Где воцариса»), «Слава и Единородный» (по напіву церковному), «Єктенїа», «3 АнтіфонЪ» («Прийдіте, возрадуемса Господеви»), Тропарі й кондакЪ («Помани, Господи», «Глобинами мудрости», «Слава Отцу», «Со сватыми оупокой», «И нынЪ», «Тебе й стѣну») (по напіву церковному), «Трисватоє» («Святый Боже») (по напіву церковному), ПрокіменЪ («Души ихЪ во благихЪ водворатса») (по напіву церковному), «Аллилуїа» (по напіву церковному), «Слава Тебѣ, Г[оспо]ди», «Єктенїа», «Єктенїа», «Иже Херувимы» (по напіву церковному), «акв царя», «Єктенїа», «Отца и Сына», «Вѣрю. Милость мира», «СватЪ» (Н.К.), «Тебе поемЪ» (Н.К.), «Достойно есть» (по напіву церковному), «Єктенїа» («И со духомЪ ТвоимЪ»), «Подай

Г[оспо]ди», «Отче нашЪ» (Н.К.), «ЄдинЪ СвятЪ» (Н.К.), «ПричасникЪ» (Н.К.), «БлагословенЪ градый», «Да исполнатса» (Н.К.), «Єктенїа», «Буди има Г[оспо]дне» (Н.К.), «ѡпустЪ», «Вѣчнаа памать» (Н.К.).

Така велика кількість піснеспівів свідчить про здійснення циклізації обряду поховання, його упорядкування в цілісну систему музичної драматургії (виражену у співвідношенні повільних та помірних частин) у відповідності до канонів літургії.

До найпоширеніших композиційних форм відносимо структуру періоду. Куплетність властива лише «Иже Херувімы», а проста тричастинна форма із скороченою репризою – «Отче нашЪ», очевидно маючи на меті звернути особливу увагу слухача на ці піснеспиви.

Не завжди утримується і основна тональність (с-moll). Крім неї, зустрічаються цілі фрагменти колоритних зіставлень у палітрі першого ступеня спорідненості, як, наприклад, «Помани, Господи» (Es-As), «Трісватоє» («Святий Боже») та «ПрокіменЪ», що написані в тональності мінорної доміанти (g-moll), «Аллилуїа» – в тональності мажорної субдомінанти (F-dur), чи «Иже Херувімы», «Достойно єсть» – в субдомінантовій тональності (f-moll).

Переважає гармонізація тоніко-домінантовими функціями. Серед альтерацій зустрічаються: понижений II ступінь ладу в номері «Помани, Господи» фрігійського забарвлення та лідійський підвищений IV в піснеспіві «Да исполнатса». Найчастіше використовується традиційний каданс із природним ввідним тоном до тоніки у мелодії. Зрідка трапляються відхилення, зокрема в IV («Помани, Господи» (Es-As)), в III («Трісватоє» (g-moll-B-dur), «ЄдинЪ СвятЪ» (с- Es)), V («Да исполнатса» (с-G-B)), VII («Да исполнатса» (с-B)) ступені, а також модуляції в мінорну субдомінанту («Глобинами мудрости» (Des→as)), V («Аллилуїа» (B→f)) та III («Отче нашЪ» (с→Es)) ступені ладу.

Чотириголосна монофактура збагачується появою фрагментів зіставлення solo і tutti (спочатку соло альтя і тенора, а згодом – соло сопрано й альтя у «Достойно єсть»), почерговим вступом ансамблю верхніх і нижніх голосів («Тебе поємЪ»), поєднанням ансамблю верхніх голосів із короткими мелодичними включеннями ансамблю нижніх голосів (у «ПричасникЪ»). В цілому, о. М. Кумановський надавав перевагу секстовій і терцовій вторі, що притаманне українському народному багатоголосому співу.

Оригінальними у стилістиці «Заупокійної Служби Божої» виявилися темпові характеристики, зокрема написання «акѡ царя» в тому ж темпі, що й «Иже Херувімы» – Adagio. В результаті ретроспективного аналізу ми констатуємо цей факт як досить не типове явище для богослужбової музики із традиційною практикою пришвидшення темпу піснеспіву «Яко царя». Зустрічаються і змінні темпоритми (Andante, Moderato) в середині одного номера («Єктенїа», «Да

исполнатеся»), чого не спостерігалось у одноіменних творах інших композиторів Східної Галичини (Т. Купчинського, Й. Кишакевича). Проте, зважаючи на те, що дані константи не асигнувалися у подальших богослужбових творах краю, такі нововведення не прижилися у середовищі церковної музики.

Композитор, музикознавець і педагог Б. Кудрик у своїй праці «Огляд історії української церковної музики» зазначав, що в церковній музиці М. Кумановського, попри дещо примітивну фактуру, «слід підчеркнути поправне голосоведення, як також спробу зужиткування деяких призабутих стародяківських напівів»¹⁵. І дійсно, беручи до уваги два похоронних цикли, мелодика більшості його піснеспівів речитативна і практично рухається в межах від двох до чотирьох звуків, окрім «Слава и Єдинородный», «Иже Херувимы», «Ако цара», «Достойно есть», «Да исполнатеся» та «Вѣчнаа памать» із «Заупокійної Служби Божої», для яких характерна хвилеподібність та інтонаційна гнучкість в межах такту. Гармонізується кожен звук наспіву, інколи із проявом самостійних мелодизованих ходів у середніх голосах.

Таким чином, похоронні богослужбові музичні цикли М. Кумановського виявляють рецепцію ознак барокової класики, народної манери церковного співу, українського багатоголосся, а також відображають індивідуальність стилістики композиторського пера.

У результаті аналітики констатуємо, що усі віднайдені на сьогодні панахиди композиторів Східної Галичини першої третини ХХ ст. структурно не відрізняються від інваріантного фрагмента канонічного обряду у церкві. Їх суттєва різниця полягає в стилістичному оформленні, зокрема в підтримці канонів речитативного виконання (як у псалмодійній традиції) чи мелодизованого чотириголосся. Так, перевагу речитативного мелодичного розвитку спостерігаємо у «Чині панахиди» Т. Купчинського, поступове, обережне приживання мелодизованого чотириголосся – у Панахидах М.Кумановського, Й. Кишакевича, «опрофесійнення», ускладнення мелодичної і гармонічної тканини – у «Панахиді для мішаного хору памяти Анатоля Вахнянина» Б. Кудрика.

Отож, жанр панахиди у богослужбовій музиці Східної Галичини першої третини ХХ ст. відображає резервацію артефактів, модусу кантівського викладу, народного багатоголосся, ренесансно-барокової стилістики розспівування у каденціях та емоціоналізму музичного вислову. Ретроспективний аналіз показав, що зазначений жанр зазнавав впливу світської професійної хорової музики та естетико-стильових тенденцій національної культури. Цей факт свідчить про емансипацію музичного оформлення чину панахиди від законсервованих класичних традицій, що згодом знайшло своє відображення у подальших одноіменних творах інших композиторів.

Оскільки наше дослідження відтворює лише одну грань еволюції масштабної структури богослужбової музичної творчості, воно потребує подальших наукових звершень, особливо у плані порівняння неоднорідності її розвитку та демонстрації модифікацій у різних регіонах держави.

- ¹ Юрченко М. Духовна музика // Історія укр. музики: в 6 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. IV: 1917–1941. – С. 105–124.
- ² Костюк Н. Богослужбова музична культура / Історія укр. муз. XIX ст. в шести томах. – Київ, 2009. – Т. II. – С. 70–145.
- ³ Костюк Н. Основні критерії аналізу української богослужбово-музичної культури 1801-1916 років // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 24–25. – Івано-Франківськ, 2012. – С. 168–173.
- ⁴ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с.
- ⁵ Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник / Упорядник І. Котляревський. – Вип. 30. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – С. 138–149.
- ⁶ Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
- ⁷ Зваричук Ж. Аспекти проблематики у вивченні виконавських традицій духовно-хорової культури Галичини // Студії мистецтвознавчі. – К. 2006. – Ч.4 (16). – С. 80–84.
- ⁸ Матійчин І. Українська духовна пісня в галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. XII–XIII. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. – С. 133–139.
- ⁹ Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національно-культурному відродженні Галичини XIX – початку XX ст. (історико-культурологічний аспект) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. IX. – Івано-Франківськ: ПЛАЙ, 2006. – С. 39–48.
- ¹⁰ У язичницькі часи мертвого ховали у кургані разом із скотиною, особистими речами тощо, а із прийняттям християнства – у завчасно підготовлений гріб.
- ¹¹ Катехизм української греко-католицької церкви: Христос – наша Пасха. – Львів: Свічадо, 2011.
- ¹² Німилович О. Композитор, дослідник, виконавець – отець Микола Кумановський // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. № 2 (11). – Тернопіль-Київ, 2003. – С. 3–9.
- ¹³ В рецензії на працю П. Бажанського «Руська народна музикальна гармонія» І. Франко цитує уривок листа М. Кумановського до П. Бажанського: «Подивляю... ваш глибокий спостерегаючий муз. змисл, котрим перевернули-сьє всю західноєвропейську музику на відворот. Нечуваний переворот в корени... Ви що-сьє повалили західний музичний такт, відкрили нар. цезури, а викинули павзи з переду, в середині, на кінці, де їх в р.н. не було й нема, ви відкрили натур, тони, дробі. Епохальне Ваше діло!» [12. – С.27]. В цих рядках відчувається велике піднесення та захоплення, з яким відгукувався М. Кумановський про творчість П. Бажанського.

-
- ¹⁴ Франко І. Руська народна музикальна гармонія // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К., Наукова думка, 1980. – Т. 33. – С. 25–29.
- ¹⁵ Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики [Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження]. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995.